Begleitmaterial für Pädagog*innen & Multiplikator*innen

SALOME nach Oscar Wilde, in einer Bearbeitung von Einer Schleef



Probenfoto Sarah Quarshie und Viet Anh Alexander Tran

Mit: Sarah Quarshie - Herodias, Salome

Luis Quintana - Herodes, Narraboth

Viet Anh Alexander Tran - Person, Johannes, Salome

Team
Regie und Fassung **-** Madita Scülfort
Ausstattung und Videodesign - Slynrya Kongyoo
Sounddesign - Karl Neukauf
Choreografie - Beatrice Masala
Dramaturgie - Jasco Viefhues
Licht und Video - Markus Fuchs
Ton - Gürkan Erdugan, Robin Lockhart
Sprechtraining - Sybille Krobs-Rotter
Regieassistenz - Samuel Abendroth
Ausstattungsassistenz - Constanze Kriester
Inspizienz - Monika Gies-Hasmann
Soufflage - Fiona Holl
Theatervermittlung - Sarah Jasinszczak

Inhaltsverzeichnis

1 Inhalt der Inszenierung/Fassung Madita Scülfort
2 Biografisches zu Einar Schleef
3 Looking for Salome
4 Aus einer Forderung wird ein Auftrag
5 Das Private ist politisch
6 Der erfundene Orient
7 Textstelle für den Unterricht/Übungen
8 Pressestimmen

1 INHALT DER INSZENIERUNG

In ihrer ersten Inszenierung am Schauspiel Dortmund erzählt Madita Scülfort Oscar Wildes berühmten Stoff in der radikalen Bearbeitung von Einar Schleef neu – als Geschichte über Begehren, Macht und die Sehnsucht, gesehen zu werden. Jerusalem, eine Nacht im Palast des Herodes Antipas. Während draußen der politische Druck wächst, feiert der Hof gegen den drohenden Zusammenbruch an. Im Mittelpunkt steht Salome**. Alle richten ihre Blicke auf sie: Herodes begehrt sie, der gefangene Prophet Johannes weist sie zurück, ihre Mutter Herodias versucht, die Kontrolle zu behalten. Als Salome für Herodes tanzt, setzt sie eine Kette von Ereignissen in Gang, die in einer der berühmtesten Szenen der Theatergeschichte endet**. Doch diese *Salome* fragt nicht, warum Salome den Kopf des Johannes fordert. Sie fragt, warum niemand sie wirklich sieht. Erzählt wird die Geschichte aus der Erinnerung ihrer Mutter Herodias. Im verlassenen Palast geht sie die verhängnisvolle Nacht noch einmal durch. Vergangenheit und Gegenwart überlagern sich und Erinnerungen verschieben sich. Nach und nach wird unklar, wer erzählt und wessen Geschichte hier eigentlich erinnert wird. Mit nur drei Spielenden entstehen die Figuren dieser brüchigen Welt immer wieder neu. **Aus dem Mythos um die vermeintliche Verführerin wird eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Zuschreibungen, patriarchaler Gewalt und dem Wunsch nach Selbstbestimmung. So erscheint *Salome* nicht als Femme fatale oder Heilige, sondern als junge Frau, die in einer Welt, in der alle über sie sprechen, um den einen Blick ringt, der sie als Menschen erkennt.**

Quelle: https://www.theaterdo.de/produktionen/detail/salome/

Das männliche Christentum braucht das weibliche Opfer, es ist dessen Fundament.

Einar Schleef, Vorwort zu Salome

Fassung der Regisseurin Madita Scülfort

Die Regisseurin Madita Scülfort versteht ihre Fassung nicht als Rekonstruktion von Schleefs Salome, sondern als Gespräch mit seinem Denken. Ausgangspunkt sind seine Vorstellung des Chores, seine Kritik an der christlichen Opferlogik und seine Sprache, die Figuren nicht psychologisch beruhigt, sondern in kollektive Bewegungen überführt. Von dort aus entwickelt die Inszenierung eigene Fragen: nach dem Blick, nach der Verkörperung, nach der Beziehung zwischen Mutter und Tochter und nach den Körpern, die sich den Bildern entziehen, in denen sie erscheinen. Der berühmteste Tanz der Theatergeschichte gehört dabei keinem einzigen Körper. Jeweils eine andere Person übernimmt Salomes Rolle, der Tanz wandert zwischen den Figuren. Mutter und Tochter können denselben Körper teilen. Johannes kann in Salome erscheinen, Salome in Johannes. Damit wird nicht einfach das Geschlecht einer Figur vertauscht. Die Inszenierung löst vielmehr die Verbindung zwischen Figur und Körper. Eine Figur hat keinen festen Körper, der ihr gehört. Wer wen verkörpert, kann sich von einem Moment zum nächsten verändern. Dabei gibt es die Figur als Person. Sie funktioniert wie ein Bewusstsein, das in die Körper der anderen Figuren eintritt. Sie übernimmt einen Körper, spricht durch ihn und gibt ihn wieder frei.

Scülfort versucht nicht, hinter den Bildern der Salome zu einer historischen Wahrheit zurückzukehren. Sie interessiert sich für den Moment, in dem diese Bilder ihre Selbstverständlichkeit verlieren. Herodias weiß längst, dass ihre Tochter geopfert wird. Aber sie erzählt aus der Erinnerung gegen dieses Wissen an.

Auch Salome weiß längst, dass Johannes sie niemals wirklich sehen wird. Deshalb endet ihr Monolog mit dem Satz: „… aber mich hast du nie gesehen.“

Vielleicht liegt darin der eigentliche Schmerz dieser Figur. Nicht in ihrem Begehren oder ihrem Tod, sondern in der Erfahrung, den eigenen Körper immer wieder als Bild zurückgespiegelt zu bekommen. So wird sie zu einer Figur zwischen Zuschreibung und Widerstand, zwischen fremdem Blick und eigener Stimme. Zu einer Figur, deren Geschichte vielleicht gerade dort beginnt, wo sich Überlieferungen und kulturhistorische Entwicklung verschränken.
Diese Fassung sucht deshalb nicht nach der einen Salome. Sie fügt der langen Reihe ihrer Erfindungen eine weitere hinzu: die Tochter, die niemand wirklich gesehen hat.

2. EINAR SCHLEEF

Einar Schleef wurde 1944 in Sangerhausen geboren und starb 2001 in Berlin, mit siebenundfünfzig Jahren. Er kam nicht über den Text zum Theater, sondern über das Bild. Er studierte Malerei in Berlin-Weißensee, studierte Bühnenbild bei Heinrich Kilger und wurde Meisterschüler von Karl von Appen. Später machte er fast immer alles selbst: Regie, Bühne, Kostüme, Licht. Bei ihm lassen sich Raum, Text und Körper nicht auseinanderdividieren, weil sie nie getrennt waren. Er erzählt diese ikonische Geschichte gegen die Bilder zurück, die sich um sie gelegt haben.

Am 21. Juni 1997, hatte seine Salome am Düsseldorfer Schauspielhaus Premiere. Im Jahr darauf wurde sie zum Berliner Theatertreffen eingeladen. **Schleefs Argument gegen das psychologische Einzelfigurentheater ist auch ein politisches.** Das Individuum ist die Einheit, die sich benennen, zuordnen und beherrschen lässt. Der Chor bringt das Einzelne in eine kollektive Bewegung. Es wird nicht aufgelöst, sondern bleibt in Spannung. Deshalb interessiert Schleef an Salome weniger die Femme fatale als die Ordnung, die sie hervorbringt: Religion, Macht, Kollektiv und Blick. Salome ist bei ihm nicht einfach eine einzelne Person. Sie ist eine Figur, an der sich diese Kräfte zeigen. Schleef nennt sie den „letzten weiblichen Widerstand“, der gebrochen werde. Die Mauern der Festung des Herodes Antipas erzählen bei ihm selbst von der Gewalt. Unter ihnen liegt eine Zisterne. Herodes hat Herodias’ ersten Mann Herodes Philippus beseitigt, ihn zwölf Jahre in dieser Zisterne unter dem Palast gefangen gehalten und seinem Tod überlassen. Die Vergangenheit liegt unter den Füßen der Figuren wie ein verschlossener Raum.

3. LOOKING FOR SALOME

Wir kennen sie als Tänzerin, als Verführerin und als Femme fatale. In der kulturellen Imagination erscheint sie uns mit Schleiern und dem abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers. Richard Strauss hat ihr eine Oper gewidmet, Oscar Wilde sein berühmtestes Drama. Die älteste Fassung der Geschichte, die wir kennen, findet sich im Markusevangelium, entstanden um 70 n. Chr. Dort heißt sie jedoch nicht Salome. Markus nennt sie zunächst einfach „die Tochter der Herodias“. Als Herodes sie anspricht, nennt er sie korásion: Mädchen. Dieses Mädchen tritt auf und tanzt vor Herodes. Markus nennt Hofbeamte, Offiziere und die vornehmsten Bürger Galiläas: Herodes’ eigenen Apparat. Erst bei Wilde und Schleef tanzt sie vor einer römischen Gesandtschaft. Mehr erfahren wir nicht. Markus beschreibt weder ihren Körper noch ihre Bewegungen. Im Ursprung findet sich nichts von jener erotischen Aufladung, die wir heute mit dieser Szene verbinden. Da ist zunächst nur ein Mädchen, das tanzt, und ein Herrscher, der sich mit einem Versprechen in die Bredouille bringt. Ein Versprechen, das weit größer ist als seine Macht. Denn Herodes Antipas ist gar kein König. Er ist Tetrarch, ein Herrscher unter römischer Oberhoheit. Den Königstitel hat Rom ihm nie verliehen. Herodes verspricht also ein Reich, das ihm nicht gehört, und die Hälfte von etwas, das er nicht hat.

4. AUS EINER FORDERUNG WIRD EIN AUFTRAG

Das Mädchen geht also hinaus und fragt seine Mutter, was es verlangen soll. Herodias antwortet: den Kopf des Johannes des Täufers. Das Mädchen wiederholt jedoch die Forderung der Mutter nicht einfach. Es schärft sie. „Sofort“ soll der Kopf gebracht werden. „Auf einer Schüssel“. Diese beiden Details stammen aus dem Mund des Mädchens. Aus einer Forderung wird ein Auftrag. Nicht irgendwann. Jetzt. Nicht irgendwo. Sichtbar, präsentiert vor den Augen aller. Vielleicht ist das der Moment, in dem die namenlose Figur zum ersten Mal ein eigenes Handeln zeigt. Ihr Wunsch trifft auf einen Herrscher, der vor seinen Gästen an sein eigenes Wort gebunden ist. Aus einem privaten Versprechen wird so eine politische Verpflichtung.

5. DAS PRIVATE IST POLITISCH

Die Herkunft des Mädchens ist nicht so eindeutig, wie wir glauben. Einige der ältesten Handschriften des Markusevangeliums lesen nicht „die Tochter der Herodias“, sondern „seine Tochter Herodias“. Josephus nennt eine Salome, die Königin von Kleinarmenien wurde und auf Münzen aus 66/67 n. Chr. dargestellt ist. Sie hatte jedoch mit Johannes dem Täufer nichts zu tun. Bei Josephus wird dieser von Herodes aus politischen Gründen hingerichtet, ohne dass Herodias oder Salome eine Rolle spielen. Mit dem Tod Johannes des Täufers hat sie jedoch nichts zu tun. Er stirbt bei Josephus aus einem anderen Grund: Herodes fürchtet, dass er die Bevölkerung aufwiegelt und einen Aufstand plant. Die Hinrichtung ist eine politische Vorsichtsmaßnahme; Herodias und Salome spielen darin keine Rolle. In Überlieferungen entstehen häufig solche Entwicklungsgeschichten: Einzelne, zunächst getrennte Figuren werden verbunden, wenn sie in denselben familiären und erzählerischen Zusammenhang zu gehören scheinen. In den Evangelien bleibt die Tochter der Herodias namenlos. Josephus dagegen nennt eine Tochter der Herodias: Salome. In der späteren Überlieferung werden beide Figuren miteinander identifiziert. Aus der namenlosen Tänzerin, die bei Herodes den Kopf Johannes’ des Täufers fordert, wird so Salome. Salome, die wir heute vor Augen haben, ist deshalb eine spätere Erfindung. Ihr Name wandert von Josephus’ Salome zu jener namenlosen Tänzerin aus dem Markusevangelium. Im Laufe der Jahrhunderte werden beide zu einer Figur. Und auch ihr Begehren verändert sich dabei. Aus einem Mädchen, das die Forderung seiner Mutter überbringt, wird eine Frau, die selbst etwas will.



Probenfoto Louis Quintana

6 DER ERFUNDENE ORIENT

Im Europa des 19. Jahrhunderts wächst mit der kolonialen Expansion die Produktion von Bildern ins unermessliche. Europa richtet seinen Blick nach Osten und schafft dabei immer neue Vorstellungen von dem, was es „Orient“ nennt. Großbritannien besetzt Ägypten 1882 und sichert damit seine strategische Position am Suezkanal. Frankreich hat Algerien bereits seit 1830 kolonisiert und macht Tunesien 1881 zum Protektorat. Gleichzeitig wächst in Europa das Interesse an Reisen, Archäologie und Bibelforschung. Weltausstellungen, Reiseberichte, Bücher und Fotografien bringen die Vorstellungen vom „Orient“ in die europäischen Städte. Koloniale Herrschaft und kulturelle Produktion gehen dabei zunehmend ineinander über. Edward Said beschreibt 1978 diesen Zusammenhang mit dem Begriff des Orientalismus. Der “Orient” wird dabei nicht einfach abgebildet. Er entsteht vor allem durch die Bilder, die Europa von ihm produziert. **Für Said ist der „Orient“ ein Gegenbild, an dem Europa sich selbst entwirft. Was dort als fremd, sinnlich, exotisch, irrational oder rückständig erscheint, lässt Europa im Gegenzug als vernünftig, modern und beherrscht erscheinen. Es geht also auch um eine kulturelle Ordnung des Sehens: darum, wer wen betrachtet, beschreibt und definiert. Salome gehört in eben diese Kulturgeschichte. Sie ist keine „orientalische“ Frau, die Europa irgendwann entdeckt hätte. Sie ist ein europäisches Phantasma des Orients, aufgeladen mit der Angst vor weiblicher Sexualität, der Fremdheit anderer Kulturen und kolonialer Gewalt.**

Quelle: Said, Edward W. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

7 DIE ERFINDUNG DER FEMME FATALE

1841 lässt Heinrich Heine in Atta Troll. Ein Sommernachtstraum Herodias den Kopf Johannes’ des Täufers aus Liebe verlangen. Sie trägt ihn bei sich, küsst ihn und verfällt darüber in Liebeswahnsinn. Die Erzählung erhält eine andere Temperatur. Aus der Geschichte von Prophezeiung, Macht und Bestrafung wird eine Geschichte des Begehrens, in der sich Liebe und Gewalt verschränken.
1849 brechen zwei junge Franzosen nach Ägypten auf: der Fotograf Maxime Du Camp und der Schriftsteller Gustave Flaubert. Aus Du Camps Aufnahmen entsteht 1852 Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, das erste in größerem Umfang veröffentlichte fotografisch illustrierte Buch Frankreichs. Du Camp bringt den „Orient“ damit nicht einfach nach Europa. Er macht ihn auch konsumierbar.
Am 6. März 1850 erreichen Flaubert und Du Camp Esna am Nil. Dort leben zahlreiche Ghawazi, professionelle Tänzerinnen, die 1834 unter Muhammad Ali aus Kairo nach Oberägypten verdrängt worden waren. Esna wird dadurch zu einem Ort, an dem sich Tänzerinnen und europäische Reisende begegnen.
Flaubert verbringt eine Nacht bei einer von ihnen. Sie heißt Kuchuk Hanem.
Er nennt sie eine Almée. Ursprünglich bezeichnet das Wort eine gelehrte Frau. Im Europa des 19. Jahrhunderts verschiebt sich seine Bedeutung. Almée geht auf das arabische ʿālim(a) zurück: „gelehrt“ oder „wissend“. Aus der gelehrten Frau wird im europäischen Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts eine ägyptische Sängerin oder Tänzerin. Schon in dieser Verschiebung verändert sich der Blick auf die Frau, die damit bezeichnet wird.
Flaubert beschreibt Kuchuk Hanem fast ausschließlich über ihren Körper und ihre sexuelle Verfügbarkeit. Dann bittet er sie um L’Abeille, den Tanz der Biene. Eine unsichtbare Biene gerät unter ihre Kleidung. Sie versucht, sie loszuwerden, tanzt und zieht ein Kleidungsstück nach dem anderen aus. Was Flaubert erlebt, wird in seiner Beschreibung zu einer Szene, in der Tanz, Erotik und das Bild des „Orientalischen“ ineinandergreifen.
Kuchuk Hanem selbst wird gesehen, beschrieben und literarisch festgehalten. Sie bleibt Objekt des Blicks, ohne ihn selbst bestimmen zu können. Was als Begegnung beginnt, wird zu einem bis heute wirkmächtigen Narrativ.

Das ist mehr als eine Episode aus Flauberts Reiseaufzeichnungen. Entscheidend ist nicht nur, was Flaubert sieht, sondern aus welcher Position heraus er sieht und schreibt. Aus dem Körper einer Frau entsteht ein Bild des „Orients“: fremd, exotisch und durch den europäischen Blick geformt.

1876 malt Gustave Moreau L’Apparition. Der abgeschlagene Kopf des Johannes schwebt vor Salome wie eine Erscheinung. Sie steht davor, unbewegt und zugleich vollkommen im Zentrum des Bildes. Moreau macht aus ihr eine Figur des Rätselhaften. Sie ist nicht mehr nur die Tochter, die den Wunsch ihrer Mutter überbringt. Sie wird selbst zum Gegenstand des Blicks und des Begehrens.

1891 beginnt Oscar Wilde, Salomé zu schreiben; 1893 erscheint das Drama auf Französisch. Im Juni 1892 verbietet der Lord Chamberlain die geplante Londoner Aufführung, obwohl die Proben mit Sarah Bernhardt bereits laufen. Der Grund: Das englische Theaterrecht untersagt die Darstellung biblischer Figuren auf der Bühne.

Wilde hat erneut etwas Entscheidendes verschoben: Seine Salome begehrt nun Johannes. Nicht, weil ihre Mutter es von ihr verlangt, sondern weil es ihr eigener Wunsch ist. Und er lässt sie genau daran scheitern. Jochanaan erwidert ihr Begehren nicht.

Vielleicht liegt darin die eigentliche Tragödie des Stücks. Nicht allein in der Enthauptung des Propheten, sondern in der Unmöglichkeit, den anderen zu erreichen.

1901 malt Gustav Klimt Judith I und zeigt Judith mit dem Haupt des Holofernes. Trotz des Titels wird die Figur immer wieder als Salome gelesen. Klimt macht die Identität seiner Figur deshalb unmissverständlich: Der Rahmen wird nach seinem Entwurf mit „Judith und Holofernes“ beschriftet. Die Figur der Salome ist inzwischen so präsent, dass sie in ein Bild hineinragt, das gar nicht von ihr handelt.

1905 macht Richard Strauss aus Wildes Salomé eine Oper und entwickelt die exotisierende Aufladung des Stoffes weiter. Wilde nennt zwar den „Tanz der sieben Schleier“, lässt aber offen, wie er aussieht oder klingt. Strauss macht daraus den musikalischen Höhepunkt seiner einaktigen Oper Salome. Er komponiert den Tanz erst im Sommer 1905, als die Partitur bereits weitgehend fertig ist, und gibt ihm einen bewusst exotisierenden Klang. Später spricht er selbst von „wirklichen exotischen Harmonien“ und „fremdartigen Kadenzen“.

Damit wird der Tanz zu weit mehr als einer Verführungsszene. Er macht aus Salome endgültig jene orientalische Femme fatale, die die europäische Kunst um 1900 so fasziniert. Ihr Körper wird zum Schauplatz eines imaginierten Orients.

Aus der knappen biblischen Bemerkung, dass die Tochter der Herodias vor Herodes tanzt, entsteht eine der berühmtesten erotischen Szenen der europäischen Operngeschichte.



Probenfoto Sarah Quarshie

Audre Lorde beschreibt den Körper als einen Ort des Wissens. Das Erotische ist für sie weit mehr als Sexualität. Es ist eine Weise, die Welt zu erfahren, bevor die Sprache sie ordnet.

Quelle: Lorde, A. „Über das Erotische: Die Nutzung des Erotischen als Kraft“ (1978)



Probenfoto Sarah Quarshie

Lest die nachfolgende Textstelle!

Findet Euch danach in Dreiergruppen zusammen:

Was bewegt Salome, den Kopf des Johannes zu fordern?
Lest nochmal in der Inhaltsangabe nach.

Welche Argumente bringt Herodes vor, dies nicht zu tun?
Wovor fürchtet er sich?

Was hat Herodias als Mutter Salome für eine Haltung?

Sucht im Text einen oder mehrere passende Sätze dazu!

8 TEXTSTELLE

HERODES Tanz Salome tanz, ich bitte dich. Nimm was du willst, Salome tanze. Verscheuche den Vogel. Tanze.

SALOME Du gibst mir alles?
HERODIAS Sie tanzt nicht.
HERODES Alles. Mein Reich und mein Bett.

SALOME Das schwört Ihr?
HERODIAS Kind, du tanzt nicht!
SALOME Das schwört Ihr?
HERODIAS Schluss jetzt.
HERODES Bei den Göttern. Alles, was du willst. Nimm alles. Tanze. Tanze.
SALOME Ihr schwört. Ich tanze.

HERODES Vergiss nicht, ich gebe dir alles. Bett und Reich, von jedem die Hälfte, die deiner Mutter zusteht.
SALOME Das habt Ihr geschworen? Ich bin unbefleckt.

HERODES Breche ich mein Wort! Niemals. Ein König ist Sklave und Herr seines Wortes, er muss ihm gehorchen. Mein Feind lügt, jeder, darum ist ein Lügner kein König. Es ist angenehm, wenn das Blut über die Finger läuft. Rom verteidigt mich, meine Feinde fressen die Würmer, der Prophet hat Recht, siehst du darum ist er Prophet, er lügt nicht, er steht mit dem König auf seiner Stufe, deshalb ist er verhasst. In seinem eigenen Land glaubt ihm keiner.

HERODIAS Vom Narren zum Propheten ist ein gerader Weg, das ist Anfang und Ende, je nachdem wie man die Lebensstrecke durchmisst. Sie tanzt, Ihr habt Euren Willen. In wessen Blut sie tanzt, in meinem, im Euren.

HERODES Der Mond wird Blut in der Nacht vor deinem Ende.
HERODES Ich brenne.
HERODIAS Du hast Fieber.
HERODES Ich gehe nicht hinein, ehe sie nicht getanzt hat. Tanze. Tanze

Salome tanzt. Mal ist es Salome, mal Herodias. Fokuswechsel auf Herodes, der erst lüsternd Salome betrachtet, dann seinen Blick zum Publikum hinwendet.

HERODES Ich gebe dir alles, sprich.
SALOME Eine Schüssel.
HERODES Eine silberne?
SALOME Den Kopf des Johannes.
HERODES Du bist gelehrige Schülerin deiner Mutter.
SALOME Du hast es versprochen.
HERODES Ich bin krank. Ich höre doppelt. Den Kopf des Johannes?

SALOME/ HERODIAS Den Kopf des Johannes.

HERODES Verwirre mich nicht. Wenn ich von meiner Liebe spreche.
Ja ich habe dich angeglotzt, deine Mutter hat Recht, wie sie immer Recht hat, aber was bleibt mir. Ja ich bin ein König, gib mir die Hand, nimm von mir das Versprechen Salome, ich flehe dich an. Vergib mir. Hat mich die Sonne verbrannt, heute fällt Schnee. Vergib mir. Der Prophet gehört zu mir, ich darf mich nicht von ihm trennen, solange er lebt, lebe ich. Er spricht von unserem Ende, ich glaube ihm... Aber das verlange nicht.

Gedankliche Vorbereitung im Unterricht

Übung zu zweit gegenüber mit Fragen
(z.B. auf Zetteln ausgedruckt) und Partner*innenwechsel:

(1) Welche Bilder hast Du zur Rollenaufteilung von Mann und Frau in der Antike?

(2) Welche Rechte haben Frauen in dieser Zeit (Antike)?

(3) Was steht für Dich mit dem „orientalischen Blick“ in Verbindung?

(4) Wofür stand der orientalische Tanz damals und welchen Unterschied gibt es zum Heute?

(5) Welche Bilder habt ihr zur orientalischen Kultur? Was verbindet ihr damit?

8 PRESSESTIMMEN

Gesellschaft Freunde der Künste 24.09.2026 von Sönke Weiss

"Quarshie erinnert in ihrer Direktheit und Intensität an die junge Eva Mattes."

"Die Inszenierung hat Tempo, Humor, Abgründigkeit und immer wieder diese angenehm irritierende Leichtigkeit"

"Drei Schauspieler. Ein großer Stoff. Eine kluge Regie. Und ein Theaterabend, der funktioniert."

Westdeutsche Allgemeine Zeitung 22.09.2026 von Pedro Obiera

"Lang anhaltender Beifall für ein gelungenes Regiedebüt"

"Bewundernswert die Flexibilität und spielfreudige Energie"

"Luis Quintana setzt als Herodes und als liebestoller Hauptmann Narraboth starke Akzente"

Weitere Quelleübersicht

Flaubert, G. (1991). *Voyage en Égypte*. Paris: Entretemps
Heine, H. (1847) Atta Troll. *Ein Sommernachtstraum*. Hamburg: Hoffmann und Campe
Schleef, E. *Vorwort zu Salome.*
Strauss, R. (1905) *Salome. Musikdrama in einem Akt.* Libretto nach Hedwig Lachmanns Übersetzung von Oscar Wildes *Salomé.* Dresden: Uraufführung.
Wilde, O. (1893) *Salomé.* Paris: Librairie de l'Art Indépendant,
Josephus, F. Antiquitates Judaicae. Buch XVIII.
Markusevangelium. Kapitel 6, 14–29.
Yeğenoğlu, M. (1998) *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Erstellung des Materials: Sarah Jasinszczak, Theatervermittlerin Schauspiel DO